

Roman Brotbeck

**Aschenmusik. Heinz Holligers Re-Dekonstruktion von
Robert Schumanns Romanzen für Violoncello und Klavier¹**

1893 war kein sonderlich ereignisreiches Jahr. In Neuseeland wurde das Frauenstimmrecht eingeführt und in Deutschland der deutsche Frauenverein gegründet. Im selben Jahr wurden wichtige Repräsentanten des späteren III. Reiches geboren: der Außenminister Joachim von Ribbentrop, der Oberbefehlshaber der deutschen Luftwaffe Hermann Göring, der NS-Chefideologe Alfred Rosenberg, der Präsident des Volksgerichtshofes Roland Freisler, und der NS-Pädagoge und Kurator der Ausstellung zur Entarteten Musik 1938 Ernst Severus Ziegler.

Auch wichtige Gegner des Nationalsozialismus wurden 1893 geboren, zum Beispiel Walter Ulbricht und Mao Zedong.

Auf musikalischem Gebiet sind in diesem Jahr vor allem die Uraufführungen von Verdis *Falstaff* in Mailand und Humperdincks *Hänsel und Gretel* in Weimar zu vermerken. Gustav Mahler baut sich in diesem Jahr sein »Komponierhäuschen« am Attersee, Debussy beginnt mit der Komposition von *Pelléas und Mélisande*, Johannes Brahms schreibt seine letzten Werke, die Klavierstücke op. 118 und 119 und die 51 Klavierübungen, und Clara Schumann lebt zurückgezogen in Frankfurt am Main. Ihre Lehrtätigkeit am Hoch'schen Konservatorium mußte sie wegen eines Ohrenleidens aufgeben. Sie wird von Schwermuttschüben heimgesucht, leidet an Gicht. Zu Beginn dieses Jahres verwandelt sie das Manuskript der Romanzen für Violoncello und Klavier, welche Robert Schumann vierzig Jahre zuvor vom 2. bis 4. November 1853 komponiert hatte, in Asche.

1853 brach der Krimkrieg aus, der Energiebegriff wurde in die Thermodynamik eingeführt, die Pinakothek München wurde gegründet, und die Romanzen für Cello und Klavier von Robert Schumann, vom 2. bis 4. November komponiert, wurden schon neun Tage nach ihrer Vollendung erstmals im Familienkreis in Bonn *prima vista* gespielt. Clara Schumann schreibt dazu im Tagebuch:

»13. November früh zu Heimsoehts, musicierten da mit Reimers Roberts interessante Romanzen für Klavier und Violoncell und den ersten und zweiten Satz der Dmoll-Sonate mit Wasielewski. Robert fühlte sich aber plötzlich unwohl, daß wir gingen, ohne ausgespielt zu haben.«²

- 1 Eine Übersetzung dieses Beitrags in französischer Sprache erschien in: Heinz Holliger. *Entretiens, textes, écrits sur son oeuvre. Nouvelle édition augmentée*, éd. Philippe Albèra, Genève 2007, S. 295–316.
- 2 Michael Struck: *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Hamburg 1984, S. 55.

Unmittelbar vor der für Clara triumphalen Holland-Tournee schickt Robert Schumann die Romanzen an Joseph Joachim. Am 29. November 1853 kommt dessen wichtiger Brief:

»Ein Brief von Ihnen ist für Johannes [Brahms] und mich immer ein Fest, zumal wenn er, wie der letzte, von so herrlichen Klängen begleitet ist. [...] Sehr haben uns auch die Romanzen erlabt, und die 3te davon mit der tiefsinnigen Melodie und dem contrastierenden, lebhaft schalkischen Trillersatze mußten wir unwillkürlich noch einmal spielen, wie den feierlichen A dur-Satz der letzten, und überhaupt Alles mehrere Male.«³

Zur Jahreswende 1853/54 spielt der Cellist Christian Reimers nochmals die Romanzen. Mitte Januar werden sie im kleinen Kreis mit Violine in Hannover aufgeführt.

Kurz darauf folgt Schumanns völliger gesundheitlicher Zusammenbruch und die von Schumann selber gewünschte Überweisung – er fürchtete, seiner Frau Clara etwas anzutun – in die Nervenheilanstalt in Endenich. Die Cello-Romanzen sind vergessen.

1855 erreicht David Livingstone die Victoria-Fälle, Franz Liszt bringt in Weimar unter der Leitung von Hector Berlioz sein erstes Klavierkonzert zur Uraufführung. Und ziemlich genau ein Jahr nach seiner Überweisung in die Heilanstalt Endenich bekommt Schumann am 7. März 1855 Post von Brahms, die einen Teil der *Signale an die musikalische Welt* enthält. Brahms hatte die Zustellung der Zeitschrift bewußt erst unterbunden und dann zensuriert, um Schumann nicht zu stark zu erregen. Die Informationen über das deutsche Musikleben lösen beim von der Umwelt völlig abgeschotteten Schumann aber einen förmlichen Tätigkeitsschub aus. Im Krankheitsbericht steht am 8. März 1855:

»Erhielt gestern Briefe von Hause, war sehr munter, freundlich, gesprächig und verständlicher. Aß und schlief gut. Stuhl keinen. Heut bei der visite etwas trübe, wolle weg. habe hier keine Abwechslung.«⁴

Am 10. März schreibt Schumann an Joachim; er äußert sich begeistert zu den Veränderungen im deutschen Musikleben. Am 11. März schreibt er an den Verleger Peter Joseph Simrock und an Brahms, wobei er sich mißtrauisch über den unvollständigen Jahrgang der *Signale an die musikalische Welt* äußert und zugleich auf die Cello-Romanzen zu sprechen kommt, an deren Titel er sich nicht mehr genau zu erinnern scheint:

»Wie kommt's, daß gerade der jetzige Jahrgang / 1855 so unvollkommen ist? Nur die Nto 6. 8. 10. 11. und eben bekomme ich durch Kreuzcouvert 12.

Ich habe die Absicht, so bald als möglich an Dr. Härtel zu schreiben und ihm Einiges anzubieten. Ich weiß nicht genau, ob die Stücke für Violoncello und Piano forte ›Phantasiestücke‹ heißen. Ueber eines, das letzte, bin ich im Zaudern, obgleich es mir das Bedeutendste scheint; es geht aus D-dur, das 1ste

3 Ebd.

4 Robert Schumann in Endenich (1854–1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte, hg. von Bernhard R. Appel, Mainz 2006, S. 224.

Trio in A dur mit wunderbaren Bässen (das Violoncell klang sehr gut, die Violine aber nicht). Ich wollte Euch bitten, mir das Stück von Fuchs abschreiben zu lassen und mir zu schicken.«⁵

Im gleichen Brief will er noch anderes zur Veröffentlichung bringen und bittet um Notenpapier und die Paganini-Capricci, die er bearbeiten möchte.

Schumann scheint geahnt zu haben, daß seine ganze Korrespondenz nicht nur von der Anstalt gesichtet und kontrolliert wurde, sondern auch von Johannes Brahms (»wir müssen doch alles sehr vermeiden, was Ihn krank heißt, so das Erbrechen der Briefe. Es war auch recht unverschämt vom Kreisler«⁶). Im Krankenbericht steht am Ende dieses Tages:

»In der Nacht plötzlich aufspringend, ging ans Bett des Wärters, laut schimpfend, er sey auch ein Schurke, wie die anderen, legte sich später ruhig hin, schlief.«⁷

Brahms hat mit Bestimmtheit nichts unternommen, um die Publikationswünsche Schumanns zu unterstützen, denn er schreibt am 14. März 1855 an Clara Schumann, die er nach dem 1854 ausgesprochenen Du nun wieder siezt:

»Noch eins! Haben Sie wohlgedacht, ob Sie Ihrem Mann schreiben wollen, daß Sie ihm das Schreiben an Verleger abnehmen wollten, er möge nur die Werke durchsehen und in Ordnung bringen. Es ist doch manches, was mich das wünschen läßt. Ihr Mann könnte doch einmal übereilt etwas schreiben, das Sie nicht gut schicken könnten, Bedenken oder Abschlagen der Verleger könnten ihn auch aufregen etc. etc. Sie müßten vielleicht anfügen, wenn er etwas vergessen; es ist doch nicht gut, jene so offen seinen Zustand sehen zu lassen. Wollen Sie sich das nicht überlegen.«⁸

Anstatt den neuen Arbeitsdrang zu fördern und die Publikation der Cello-Romanzen zu unterstützen, rät Brahms im Brief, der Roberts Bestrebungen kommentiert, Clara Schumann explizit dazu, den Briefverkehr ihres Mannes mit den Verlegern zu kontrollieren. Und die Bemerkung, es sei da manches, was ihn das wünschen lasse, kann fast nur als implizite Kritik der entsprechenden Werke verstanden werden. So hat Clara Schumann in der Folge denn auch den Kontakt zu den Verlegern unterbrochen und auch keinem der Publikationswünsche Robert Schumanns entsprochen.

Das war bis 1971 das letzte, was zu den Romanzen für Cello und Klavier nachweisbar und bekannt war.

Sie wurden in den von Clara Schumann betreuten Nachlaß-Katalogen nicht erwähnt und galten als verschollen. Erst 1971 veröffentlichte Erinnerungen von Richard Heuber-

5 Ebd., S. 227f.

6 Brief von Brahms an Clara Schumann vom 14. März 1855. »Kreisler« ist ein Pseudonym für Brahms, das er sich selbst im Briefwechsel an Clara Schumann gibt. Ebd., S. 233.

7 Ebd., S. 227.

8 Ebd., S. 233.

ger an Johannes Brahms belegen, daß Clara das Manuskript zu Beginn des Jahres 1893 vernichtet hat. Brahms schreibt nämlich 1893 an Heuberger:

»Schade, daß die Meister nicht mehr von ihren schwachen Sachen vertilgt haben! Freilich war seinerzeit die erst in den fünfziger Jahren entstandene Editions- und Sammelwut nicht sehr groß. Schumann hat da allerlei hinterlassen, was keineswegs herausgebenswert war. Sachen aus der ersten und aus der letzten Zeit. Frau Schumann hat erst vor ein paar Wochen ein Heft Cellostücke von Schumann verbrannt, da sie fürchtete, sie würden nach ihrem Tode herausgegeben werden. Mir hat das sehr imponiert.«⁹

Christian Reimers Im Jahre 1893 lebte der Cellist Christian Reimers schon in Australien, höchstwahrscheinlich in Edithburgh auf der York Peninsula bei seinem Schwager mit Namen Gottschalk, der als Architekt tätig war. Verlustreiche Patentgeschäfte in England 1882 führten zu dieser Auswanderung. Zwei Jahre zuvor schrieb er am 9. Mai 1880 aus London an Clara Schumann:

»Mein trauriges Nervenleiden hat allerdings leider meine Hände von öffentlichen Kundgebungen meines musikalischen Strebens zurückgedrängt aber mein ganzes Inneres ist mehr der Musik – u. natürlich unserem geliebten Meister zugewendet wie je und Sie dürfen mein scheinbares Verschollensein nicht mißverstehen und sich versichert halten daß ich mit steigendem Antheil alles verfolgte, was den verehrten Namen trägt u. Ihr Besuch diesen Herbst in London ist mir jetzt eine erquickende Hoffnung, bessere Erinnerungen wieder zu beleben und ihr Licht auf die Zukunft fallen zu lassen.«

Und in einem Postskriptum fügt Reimers an:

»Sie erinnern wohl, daß ich drei Cellostücke von Dr. Schumann besitze in seiner Handschrift als Weihnachtsgeschenk. Sollten Sie diese nicht einem Verleger anvertrauen? – Ich mußte lächeln über die Schwierigkeit, die ich unlängst fand, die Noten zu entziffern. Während ich es an jenem Weihnachtsabend mit Ihnen vom Blatt spielte – unter dem mir über alles theuren Beifallslächeln des Componisten. Wenn Sie meine Anfrage billigen, sende ich Ihnen das, für mich allerdings kostbare Manuskript zu für die erforderliche Zeit des Reinschreibens, welche natürlich unter Ihrer Obhut geschehen sollte.«¹⁰

Diesen Hinweis verdanken wir dem Musikwissenschaftler Thomas Synofzik, der in einer akribischen Arbeit alles Material gesammelt und ausgezeichnet kommentiert hat, welches er zur erstaunlichen Biographie von Christian Reimers finden konnte. Als begabter Karikaturist und Cellist hat Reimers seine Karriere angefangen. Schon in der Düsseldorfer Zeit, in der er mit Schumann zusammentraf, hat er sich mit spiritistischen Versuchen, zum Beispiel dem legendären ›Tischerücken‹ beschäftigt, was Schumann und offenbar

⁹ Struck: Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns, S. 561 f.

¹⁰ Thomas Synofzik: Cellist, Spiritist und Karikaturist. Christian Reimers und seine Beziehungen zu Robert Schumann, in: Robert Schumann. Das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit, hg. von Bernhard R. Appel und Matthias Wendt, Mainz 2007, S. 133 f.

auch Brahms sehr interessierte. In Schumanns erstem Endenicher Jahr muß der damals in Bonn wohnende Reimers Robert Schumann oft besucht und von dort an Clara Schumann geschrieben haben. In seinen späteren Schriften, die vom Spiritismus völlig umhüllt sind, schrieb er zu seiner letzten Begegnung mit Schumann:

»My last sight of Schumann will never leave my memory. A disposition for disturbing the equilibrium of his mind was noticeable in his early age and broke out into insanity accelerated, no doubt, by barbarous illogical scepticism crossing his experiences of now established realities and confirmed in the Bible. He was confined in a private asylum near Bonn, from where I wrote almost daily to his wife, Clara. It was strictly forbidden for him to meet his friends, and his promenades early in the morning were under escort of his warders. It so happened that I came across his path; I felt a shock, as he saw and recognised me, and slipped quickly behind a hedge and peeping through the leaves found him transfixed, spying me with his eye-glass until the warders pushed him on. Would I had known then what I know at present, I might have changed the course of his melancholy end.«¹¹

Die entscheidende Frage ist: Was hat Reimers mit dem Manuskript, das noch 1880 in seinen Händen war und offenbar nur drei Romanzen enthielt,¹² gemacht? War ihm die Tatsache, daß er die Romanzen in Anwesenheit von Robert Schumann uraufgeführt hatte, wichtig genug, um das Manuskript nach Australien mitzunehmen? Dann könnte man es vielleicht heute dort noch finden. Thomas Synofzik gibt aber auch zu bedenken, daß der in Geldnöte geratene Reimers das Manuskript verkauft haben könnte, am ehesten nach Deutschland. Der schlimmste Fall wäre, daß Clara Schumann das Manuskript während ihrer Londoner Konzerte, wo sie Reimers mit großer Wahrscheinlichkeit getroffen hat, an sich genommen hätte. Dann wäre sicher auch dieses Manuskript 1893 dem Feuer übergeben worden.

Verbrennungen Was mag in diesen Noten gestanden haben, daß Brahms 1855 die mögliche Veröffentlichung zum Anlaß nimmt, Clara Schumann zu raten, ihrem Mann den Kontakt mit Verlegern zu untersagen? Was muß darin versteckt gewesen sein, daß Clara Schumann eine relativ unverdächtige Gattung wie Cello-Romanzen im hohen Alter in Asche verwandelt und quasi mit sich ins Grab nimmt? Hat der in Anagrammen und Notenrätseln erfahrene Schumann in die Noten Botschaften, zum Beispiel bezüglich der Liebe zwischen Johannes Brahms und Clara Schumann geschrieben, die der Nachwelt vorenthalten werden sollten? Wir können nur rätseln.

¹¹ Ebd., S. 124.

¹² Den einzigen Hinweis, daß es ursprünglich fünf Romanzen waren, findet sich im sogenannten »Projectenbuch«, wo »5 Nummern« vermerkt sind. Es könnte sein, daß Schumann nur vier Romanzen komponierte, nämlich jene drei, die er Reimers zueignete, und die vierte, von der er in seinem Brief aus Endenich an Brahms als »das letzte« schreibt, über die er »im Zaudern« ist, obgleich sie ihm »das Bedeutendste scheint«.

In jedem Fall kann der Verbrennungsakt als Symbol für viele Verfälschungen, Umdeutungen und Vernichtungen gelten, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts stattgefunden und vor allem viele Erscheinungen und Begebenheiten aus der ersten Jahrhunderthälfte betroffen haben. Der allenthalben hochgehaltene Heroismus drängte die individuellen Lebensweisen, Krisen aller Art, das Unstete und Bebende vieler Künstlerinnen und Künstler und die Uneinheitlichkeit in Ausdruck und Form in der ersten Jahrhunderthälfte in den Hintergrund. Das forderte – wie in jedem heroischen Zeitalter – seine Opfer: Im Bereich der Interpretation wurden die Instrumente zunehmend vereinheitlicht und standardisiert, die vielfach differenzierte Spielpraxis des frühen 19. Jahrhunderts wurde emotional auf zunehmendes Vibratospiele eingeschränkt, Widersprüchliches wurde weg retouchiert, Briefausgaben zensuriert und vieles verbrannt. Einer der ganz großen Pyromanen war Johannes Brahms, der größte Teile seines Jugendwerkes, die persönlichen Briefe und das meiste Skizzenmaterial dem Feuer übergab – das Werk sollte quasi rein und ohne persönliche oder biographische Anspielungen oder Zugriffsmöglichkeiten in der Öffentlichkeit stehen. Erst langsam wird heute klar, wie grundlegend gerade die Veränderungen in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts waren und wie manche verheerende Entwicklung unter der Flagge des Heroismus hier ihren Anfang nahm. Aus diesem Heroismus heraus entwickelte sich zum Beispiel auch jenes unmenschliche Ferment, mit dem Houston Stewart Chamberlain 1896 – drei Monate vor Clara Schumanns Tod – die 1200 Seiten umfassenden Grundlagen des 19. Jahrhunderts zu schreiben begann, die er 1897 – drei Monate nach Brahms' Tod – vollendete. Diese enorm erfolgreichen Grundlagen von Chamberlain, der 1923 in Bayreuth von seinem Krankenbett aus den jungen Adolf Hitler zum Retter der deutschen Kultur weihte, zeigen wie ein Seismograph, welche Wandlungen gerade in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts stattgefunden haben. Neben dieser späteren Art von verbrannten »Romanzen« nehmen sich die von der greisen Clara Schumann vorgenommenen Einäscherungen durchaus harmlos aus, aber ihre Rauchzeichen passen doch verblüffend in die nach Vollkommenheit und Reinheit strebenden neuen Zeit.

Clara Schumann und Johannes Brahms haben nach 1858 ihre Leben diesem Heroismus unterstellt. Ihr Liebesverhältnis brachen sie spätestens dann ab. Die Dokumente ihrer gemeinsamen Liebe verbrannten sie beide zu größten Teilen. Sie verwandelten sich in alte Menschen: Die 39 Jahre alte Clara Schumann trat nur noch als reife entsexualisierte Frau auf, und Brahms ließ sich mit 25 Jahren wie ein großbürgerlicher Patron einen langen Bart wachsen, so als müßte er mit einem virilen Aussehen seine hohe Stimme kompensieren, die auf einer Phonographen-Ansage wahrscheinlich noch überliefert ist. Der Liebe entsagten sie. Brahms entledigte sich dieses Problems bei gelegentlichen Bordellbesuchen. Er komponierte wie ein Angestellter im festgelegten Tagesrhythmus,

Clara konzentrierte sich auf ihre Konzertkarriere und ertrug mit fast schon heroischer Kraft die schwersten Schicksalsschläge. Im aufschlußreichen Briefwechsel mit Emilie und Elise List kommt zum Ausdruck, wie viele Lebenskrisen, Gicht- und Schwermutsanfälle, die sie manchmal sogar hinderten, an den Beerdigungen ihrer Kinder teilzunehmen, Clara Schumann zu überwinden hatte.

2003 bricht der Dritte Golf-Krieg aus, in Oman wird das Frauenstimmrecht eingeführt, der Sommer gilt in Europa als der heißeste seit 1540, und Heinz Holliger komponiert im Auftrag des Lucerne Festivals die *Romancendres* für Violoncello und Klavier.

Das Werk ist eine mehrschichtige und äußerst komplexe Reflexion der Cello-Romanzen von Robert Schumann. Die Komplexität zeigt sich darin, daß dieses Werk so vieles darstellt: Es sind – erstens – Romanzen, mit aller Fantasie, allem Weltschmerz, aber auch der ihnen eigenen Leichtigkeit und Überschwenglichkeit. Es sind – zweitens – radikale Neukompositionen, die innovative klangliche Verstrebnungen zwischen Cello und Klavier zeigen und sowohl das Cello als Melodie- sowie das Klavier als Begleitinstrument neu definieren. Es sind – drittens – aber auch Rekonstruktionen von Schumanns Romanzen, in denen die Freunde, Gefährten und Lieben, gewissermaßen Schumanns zunehmend fiktiv gewordener, ursprünglich gegen das Philistertum gerichtete Davidsbund seiner Jugend teils assoziativ, teils geradezu wissenschaftlich genau nachgebildet wird. Es ist – viertens – eine fast schon programmmusikalische Nachbildung der Einäscherung der Cello-Romanzen durch Clara Schumann. Es ist – fünftens – ein Rachegefang auf den Zerstörungsakt und auf den ihn belobigenden Johannes Brahms, der als tiefes grummelndes B immer wieder präsent ist. Es sind – sechstens – allegorisch mehrfach verschlüsselte Funksprüche eines quasi stummen Zeugens aus der Nervenklinik Endenich alias Heinz Holliger, der – wie der stumme Angelo in Schumanns *Genoveva* – das begangene Unrecht beobachtet, es aber nicht in Sprache fassen kann. Und es ist – siebtens – doch auch eine späte Versöhnung dieses im Leben so diabolisch verstrickten Trios von Robert und Clara Schumann und Johannes Brahms in der kompositorischen Einlösung. Ähnlich wie Mozart gerade in den Ensembles die größten dramatischen Gegenspieler zusammenbringt, so werden in *Romancendres* die Figuren von Robert und Clara Schumann sowie Johannes Brahms in der Qualität von Holligers Musik auch befriedet.

Heinz Holliger erklärte mir vieles zu diesem verschlüsselten Werk und ermöglichte mir den Zugang zum reichen Skizzenmaterial, welches neben Durchlaufskizzen vor allem auch eine Sammlung verschiedener Übersetzungscodes enthält, die sich teilweise überlagern. Für eine seriöse Überprüfung und Identifikation des Skizzenmaterials ist hier nicht der Raum, aber gewisse Hinweise werde ich geben, ohne allerdings – dies ist der Wunsch des Komponisten – die Hauptverschlüsselungen preiszugeben. Das macht

in Zusammenhang mit diesem rätselhaften Werk auch durchaus Sinn, denn die allegorischen Codierungen sind nur eine neben zahlreichen anderen Ebenen.

Vorarbeiten Der Komposition ging eine reichhaltige Beschäftigung mit dem verfügbaren Quellenmaterial voraus. Eine wichtige Hilfe war die Studie von Michael Struck,¹³ der die späten Instrumentalwerke untersucht und 1984 eine grundsätzliche Neubeurteilung von Schumanns Spätwerk eingeleitet hat.

Die 2006 erschienene Sammlung aller Dokumente der Endenicher Zeit¹⁴ lag Heinz Holliger bei der Komposition noch nicht vor, und es ist erstaunlich, wie viel der Komponist auch ohne diese Publikation ahnte und wie viel Material er eingearbeitet hat. Diese Publikation räumt mit vielen Vorurteilen auf, etwa der Fama, Clara Schumann habe Robert nach Endenich abgeschoben, um sich mit Johannes Brahms ungestört vergnügen zu können. Aber sie weist gleichzeitig andere Verantwortlichkeiten nach: Es ist erstaunlich, wie gerade diese in ihren Wertungen vorsichtig kommentierte Sammlung viele Vermutungen von Heinz Holliger stützt, daß nämlich Johannes Brahms und Clara Schumann den kranken Schumann kontrollierten, seine Kompositionen vernichteten (nicht nur die Cello-Romanzen!) und den Zugang zu den Verlegern sperrten. Daß schließlich doch ein wichtiger Teil der letzten Werke überlebt hat, ist teilweise glücklichen Zufällen zu verdanken, zum Beispiel der Tatsache, daß Joseph Joachim das Manuskript des Violinkonzertes nicht herausgab, oder der Schlaueit von Robert Schumann selbst, der die Publikation der *Gesänge der Frühe* noch kurz vor der Einweisung nach Endenich vorantrieb. Auffallend in der erwähnten Publikation ist auch ein Aufsatz des Psychiaters Uwe Henrik Peters, der die These, Schumann sei an Syphilis erkrankt, in einer akribischen Analyse des vorliegenden Materials widerlegt, eine eigene Diagnose von Schumanns Erkrankung leider aber nur in Aussicht stellt.

Aus dem Briefmaterial, das eingangs dieses Textes dargelegt ist, leitete Holliger musikalische Elemente ab, die er für die Nachkonstruktion verwenden konnte, zum Beispiel die »schönen Bässe« oder den »schalkischen Trillersatz«. Teilweise wird dieses Textmaterial direkt in die Musik übersetzt.

Für die Titel der Stücke griff Holliger auf Schumanns eigene Texte zurück, die er kombinierte und teilweise permutierte.

Zitate Das Mittel, zu dem wohl viele andere bei einem Werk über ein solches musikalisches Netzwerk gegriffen hätten, nämlich die geschickte Einbindung von Zitaten der Komponistin Clara Schumann und der Komponisten Johannes Brahms und Robert

¹³ Struck: Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns.

¹⁴ Siehe Appel: Robert Schumann in Endenich (1854–1856).

Schumann, wird von Holliger nur selten gebraucht. Von Brahms zitiert er keine einzige Note, Clara Schumanns Musik klingt manchmal mehr im Sinne von Assonanzen und in den Bewegungsverläufen des Klaviers an. Und von Robert Schumann bringt er drei kaum markierte, das heißt als solches sich nicht vom Kontext abhebende und deshalb nur schwer hörbare Zitate, und zwar alle in den beiden ersten Romanzen. Die verwendeten Zitate sind in sich selber äußerst vieldeutig.

Im Klavierbaß erscheint das erste Stück aus *Gesänge der Frühe* op. 133, jene Komposition, die Schumann ursprünglich Hölderlin gewidmet hatte. Weil aber Joachim und Brahms nicht wußten, wer Hölderlin war, und Joseph Joachim im gleichen Brief, in dem er Schumann für die Cello-Romanzen gratulierte,¹⁵ Brahmsens und sein eigenes literarisches Banausentum offenbarte, änderte Schumann die Widmung. Die Komposition wird nun der Dichterin Bettina von Arnim Brentano zugeeignet. Es ist jene Frau, die wie eine Schicksalsgöttin an den Wendepunkten zum Wahnsinn im Leben von Friedrich Hölderlin und Robert Schumann auftaucht. Bettina von Arnim Brentano besucht Schumann später in Endenich, und sie schreibt über ihn ähnlich Berührendes, wie sie es 39 Jahre früher aufgrund von Zeugnissen über den erst vor kurzem erkrankten Hölderlin getan hat.

Das zweite Zitat ist das Motiv aus dem »Geisterbannfluch« von Schumanns *Manfred*. Auch dies ist ein assoziationsreicher Bezug, weil Schumann im *Manfred* gleichsam sich selbst spiegelte. Zudem betrachtete Lord Byron, der Autor des *Manfred*-Textes, sich als verrufenen Wesen. Aber dieses Zitat bei Holliger ist in Wirklichkeit ein Zitat eines Zitates eines Zitates.

Am Anfang steht ein Flötenkonzert des Vaters von Ernestine von Fricken, mit der sich Schumann verlobt hatte. Dieses Flötenkonzert von Hauptmann von Fricken aus Asch¹⁶ (Böhmen) sollte Schumann korrigieren und verbessern. Schumann selbst zitierte das Thema dieses Flötenkonzertes in seinen *Sinfonischen Etüden* Opus 13, wo er es zum Thema der Etüden machte. Als Robert Schumann realisierte, daß seine Verlobte Ernestine die erhoffte Finanzkraft nicht mitbrachte, da sie nur die Adoptivtochter des Hauptmanns von Fricken war und also nach damaligem Gesetz nicht erbberechtigt, löste er die Verlobung auf. Im Melodram *Manfred*, in dem der Protagonist auch eine geliebte Frau verläßt, zitiert Schumann das Thema der *Sinfonischen Etüden* zu Beginn des »Geisterbannfluchs«. Der gesungene Text verdeutlicht den biographischen Bezug:

»Von deinen Tränen kocht' ich Saft,
In ihm wohnt sich're Todeskraft.

¹⁵ Siehe Struck: Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns, S. 55.

¹⁶ Im *Carnaval* op. 9 hat Schumann den Namen Asch (mit As-C-H) und seinen eigenen Namen Schumann (mit Es-C-H-A) in Motive verwandelt.

Aus deinem Herzen zapft' ich Blut,
 Aus schwarzer Quelle tiefschwarzer Flut,
 Ich fing des Lächelns Schlange weg,
 Die lauernd dort lag ihm Versteck;
 Ich nahm der Lippen Reiz dir ab,
 Der stärkste Giftkraft allen gab;
 Ich prüfte jedes Gift: allein
 Ich fand, das giftigste war dein.«

Der Zusammenhang ist klar: Seines schlechten Gewissens wegen ob der aus Geldsucht geschlossenen wie gebrochenen Verlobung, zitiert Schumann das Thema jenes Werkes, das er ursprünglich Ernestine hatte widmen wollen und über ein Thema ihres Vaters komponiert hatte, und verschiebt das Zitat tonartlich von cis-Moll in »seine eigene« Tonart es-Moll, gespielt von den bei Schumann so oft den Tod ankündigenden Posauern.

Holliger nun zitiert dieses Zitat des Zitats, um in »Aurora« allegorisch auch Schumanns dunkle Seiten aufscheinen zu lassen.

Das dritte Zitat ist ebenfalls ein Zitat eines Zitates: Das Cello spielt dabei in Flageolett-Doppelgriffen das auffällige, weil wie ein Findling dastehende Überleitungsthema zur Romanze in Schumanns Cello-Konzert. Es steht befremdlicherweise in g-Moll, obwohl die Musik eigentlich nach f-Moll zielen sollte. Auch dieses Thema ist ein verstecktes Zitat, und zwar aus der 2. Klaviersonate in g-Moll [sic], welche Schumann nicht Clara, sondern der frühverstorbenen Henriette Voigt gewidmet hatte, was Clara zu Eifersuchtsanfällen herausforderte. Wie schon beim Manfred-Zitat taucht auch mit diesem Zitat im Cello-Konzert ein erotischer Schatten Schumanns auf, den Holliger nun in *Romancendres* ebenfalls zitiert, und zwar in Flageolett-Doppelgriffen des Cellos, die in ihrer untemperierten Klanglichkeit wie aus einer anderen Welt klingen.

Schon die Hinweise auf diese drei Zitate zeigen, in welch verdichteten allegorischen Netzwerken diese Romanzen komponiert sind.

Einäskerungen Im Gegensatz zum Symbol oder zur Metapher ist die Allegorie nur für jenen verständlich, der sie kennt. Sie ist so stark auch immer Begriff, daß sie sich nicht unmittelbar aus dem Kontext der Zeichen erschließt. Man muß wissen, daß eine Frau mit verbundenen Augen und einer Waage in der Hand »Gerechtigkeit« bedeutet. Dieses notwendige Vorwissen ist der Nachteil der Allegorie und macht zugleich doch ihre Stärke aus, denn eine Frau mit verbundenen Augen und einer Waage in der Hand, von der ich nicht weiß, was sie bedeutet, kann enorm stark wirken. Ich spüre nämlich deutlich, daß dies etwas bedeutet, kann die Bedeutung aber nicht aufschlüsseln.

Dies ist eine wiederkehrende Erfahrung beim Hören von *Romancendres*. Ich höre, daß hier Funksprüche aller Art übermittelt werden, ich verstehe sie aber nicht. Das gibt

der Musik eine einmalige Kraft des Verweises. Holliger beläßt es aber nicht bei dieser allegorischen Schicht, sondern wie Claude Debussy und Alban Berg, die in ähnlicher Weise allegorische Enigmen in die Musik hineinwoben, komponiert er auch eine unmittelbar verständliche symbolische Ebene: die Einäscherung der Partitur der Cello-Romanzen. Dies war auch Holligers primäre musikalische Idee, nämlich eine Aschenmusik zu schreiben, eine Musik, die schon tot ist, so leicht und grau, aber doch auch so extrem ziseliert und differenziert wie Asche, die die Struktur des Verbrannten bei aller Zerstörung auch in den kleinsten Partikeln noch nachweist.

Deshalb komponierte Holliger eine oft verwischte Musik, mit leicht gepreßten Klängen, extremen Flageolets, dumpfen Schlägen, die wie die wankenden Schritte der alten Clara Schumann wirken. Es drängt sich wenig in den Vordergrund, alles muß aus dieser Musik wie das Lesen in der Asche gleichsam herausgehört werden.

Diese Klangveräschung führt zu einer in der Musikgeschichte mir bisher unbekannten Verschmelzung zwischen Klavier und Cello und damit zu einer neuen Form des Duos. Auch hier spielt Holliger an den revolutionären und auf hohe Verschmelzung angelegten Klaviersatz in Schumanns Kammermusik und Liedern an. Ohne Partitur sind die Klänge des Klaviers von jenen des Cellos oft nicht zu unterscheiden. Für das Klavier entwickelte Holliger eine neue Form kombinierter Spieltechniken auf den Tasten und im Flügel, und zwar so, daß oft nicht mehr zu unterscheiden ist, welche Klänge im Flügel und welche mit den Tasten realisiert werden.

Die Verbindung der beiden Instrumente und ihre Vermischung im Aschenklang führt auf einer höheren Ebene die Welt von Clara Schumann, die stark mit dem Klavier assoziiert ist, mit der von Robert Schumann zusammen, die mindestens im ersten Stück eher dem Cello zugeordnet ist.

Hinter dieser konkreten, fast schon programmusikalischen Schicht eignet der verweisenden Welt der Allegorien eine geradezu gespenstische Energie. Ich höre, daß dies alles bis ins Kleinste mit Bedeutung aufgeladen ist, muß mich aber mit dem bloßen Verweis auf diese Bedeutung begnügen, genauso wie wir es in Bezug auf Schumanns verbrannte Cello-Romanzen tun müssen. Auch hier verbleibt uns nur der Verweis darauf, daß es das Werk einmal gegeben hat oder daß es irgendwo in einem Estrich oder in einer Bibliothek unentdeckt ruht.

Übersetzungen Diese allegorische Schicht hinter der ziemlich direkt nachvollziehbaren Anlage der Stücke und den Einäscherungsprozessen besteht aus einem komplexen Geflecht von in Töne übersetzten Texten, Namen, permutierten Wörtern und Wortgruppen. Eine Skizze zum zweiten und dritten Stück zeigt, wie Holliger die Wörter »Asche«, »Feuer«, »Flamme« mit musikalischen Termini kombiniert. Er benützt dazu zwei verschiedene Tonhöhenalphabete und in der weiteren Ausarbeitung auch ein

Tondauernalphabet, die er teilweise kombiniert. So sind alle Motive und Rhythmen in den *Romancendres* in Musik übersetzte Wörter oder – vor allem in den beiden Kondukten, welche die vier Romanzen wie statische Trauermärsche umrahmen – am Anfang und am Schluß auch in Musik übertragene Geburts- und Todesdaten oder andere wichtige Daten und Jahreszahlen. Die Metronomzahlen lassen sich größtenteils aus den Lebensdistanzen zwischen den drei Menschen ableiten. Man sieht übrigens bei der Skizze Nr. 1, daß Heinz Holliger auch schon auf dieser Ebene die Verantwortung für die Brandstiftung festmacht, nämlich bei »Brahms«, der aus »Brand« abgeleitet wird.

Es ist abzusehen, daß bald einmal ein fleißiger Musikwissenschaftler die verschiedenen Codes der Übersetzung knacken und quasi die gesamte Partitur beschriften wird. Er wird damit wenig gewinnen, dafür den grandiosen Verweischarakter des Werkes entzaubern. Es wird ihm dann so ergehen wie mir als Knabe, als mir der Vater erklärte, daß diese Frau auf dem Brunnen, die mich wegen der verbundenen Augen und des Schwertes – die Waage hatte ich übersehen – so faszinierte und der ich schon so viele Geschichten zugedacht hatte, die Justitia bedeute, deshalb trage sie ja auch eine Waage! Für Jahre verlor ich daraufhin das Interesse an dieser Frau.

Bei einer Stelle darf der Vorhang aber ein wenig gelüftet werden. Es ist die Stelle in der vierten Romanze, bei der Holliger Teile von Brahms' Brief aus dem Jahre 1893 an Heuberger in Musik setzt. In der Skizze Nr. 2 ist eine erste Übersetzungsstufe skizziert, auch das Jahr 1893 ist in einen Rhythmus übersetzt, am unteren Rand des Skizzenblattes stehen die Tondauern-Übersetzungen von »Schumann« und »Endenich«. In der eigentlichen Komposition ist die Stelle nochmals anders übersetzt.

Gerade die Konkretisierung in der Partitur zeigt, wie Holliger die in Töne übersetzten Worte so umsetzt, daß sie »verstanden« werden können. Holliger läßt nämlich die Worte von Brahms in der Tiefe des Klaviers wie flüstern oder besser: rumpeln. Er zeigt Brahms' Geist als dumpfen Einflüsterer. Man achte zum Beispiel in der Mitte des untersten Systems auf die Stelle »Das hat mir imponiert«! Da schlägt Holligers Zorn auf Brahms mit dem *Fortissimo* voll durch, und zwar in jenem Satz, in dem Holliger am deutlichsten und sehr direkt den musikalischen Hinweis von Joachim auf den »schalkischen Trillersatz« umsetzt. Wenn man daran erinnert, wie viele sogenannten »schalkischen« Sätze bei Schumann ins Bittere changieren, ist Holliger auch hier nur seinem Vorbild entgegengekommen.

Titel und Großform Am Haupttitel des Werkes hat Holliger lange herumlaboriert. Das geht aus den Skizzen klar hervor. Zuerst dachte er an einen deutschen Titel, zum Beispiel an Aschen-Romanzen oder Romanzaschen. Als sich dann aber zeigte, daß eine französische Variante es auch ermöglicht, »Endenich« und die Initialen von Robert Schumann

mindestens teilweise einzubinden, entschied er sich für *Romancendres*. Die entsprechende Studie in den Skizzen sieht wie konkrete Lyrik aus:

R o m a n c e n d r e s
e n d e n i c h t
R S
e n d e

Die Titel der einzelnen Romanzen hat Heinz Holliger zu großen Teilen aus frühen Texten und aus wichtigen Bezeichnungen Schumanns entlehnt. Zudem sind immer wieder Anspielungen an die Asche angedeutet:

- Kondukt I (C. S. – R. S.)
- I Aurora (Nachts) [»langsam«]
 - II (R)asche(s) Flügelschlagen
 - III Der Würengel der Gegenwart [»(r)asch und mit Feuer«]
 - IV »heiter bewegt« (»Es wehet ein Schatten darin«)
- Kondukt II (»Der bleiche Engel der Zukunft«)

Die beiden Kondukte haben einen vorwiegend rituellen Charakter und sind von den Romanzen in ihrem entsubjektivierten Charakter deutlich abgesetzt. Man denkt an die Bezeichnung des ersten Satzes von Mahlers Fünfter: »Trauermarsch – In gemessenem Schritt – Streng – Wie ein Kondukt«. Der erste Kondukt verarbeitet die Töne der Namen von Robert und Clara Schumann. Der zweite Kondukt ist die Musik der Grabmale und ihrer Inschriften. In den Tonhöhen erscheinen die Namen, in den Tondauern die Todesdaten der Beteiligten. Gewertet und interpretiert wird nun nicht mehr, sondern es erklingt jenes bei Holliger so oft am Schluß seiner Werke stehende Haus, das – wie Robert Walser es sagte – allen Platz bietet und in das alle – egal, was sie getan oder gelassen haben – einmal aufgenommen werden.

Fast jedes der Stücke endet mit einer kurzen Coda, welche die Bewegungen der Romanze wie im Zeitraffer auf einen extremen Punkt zuführt. Beim ersten Kondukt sind es die dumpfen Schläge der Handflächen auf die untersten Klaviersaiten. Bei der ersten Romanze erfolgt in der Coda die Auflösung in den aufsteigenden Regenbogenklang der Flageoletts von Cello und Klavier; bei der zweiten Romanze wird die Coda durch einen hämisch quengelnden Zupfhoquetus gebildet. Die dritte Romanze hat keine Coda, dafür aber einen fulminanten Schluß, und bei der vierten Romanze wird in der Coda nach einer Verkreuzung von Griffhand und Bogen beim Cello ein schwarzes Tuch über die Klaviersaiten gezogen, so als würde die Musik mit einem Leichentuch überdeckt. Der zweite Kondukt schließlich hat eine Kürzestcoda, in der Holliger in das Spiel der Namen und Todesdaten ganz am Ende die Tonübersetzung von *ENDEN ICH* stellt, die schon im

Cello nach der Kreuzbewegung in der eben erwähnten vierten Romanze ein erstes Mal erklingt. Auf diese Art hat jedes der Stücke sein spezielles Ende.

Was sich schon in Holligers Violinkonzert (nach dem Geiger und Maler Louis Soutter), im Liederzyklus *Beiseit* (auf Texte Robert Walsers) und anderen Kompositionen beobachten läßt, findet sich auch hier, wenn auch nicht so deutlich: Die Stücke bilden in ihrer Abfolge ein gesamtes Leben ab, in diesem Fall das Leben Schumanns. In *Aurora* erscheint die Jugendzeit, die aber schon das ganze Alter enthält. Der Titel *Aurora* ist auch eine Anspielung an die *Gesänge der Frühe*, eine der letzten Kompositionen Schumanns, die ebenfalls an die *Frühe* anspielen und doch den Tod ankündigen und die Holliger in *Aurora* zitiert. »Nachts« schreibt Holliger in einer Klammer in den Titel. Nachts hat der kranke Schumann nach eigenem Zeugnis jeweils ganze Engelschöre und wunderbare ätherische Musik gehört. Jeweils am Morgen verwandelte sie sich in Dämonenmusik. So erscheint denn in *Aurora* in den komplexen Flageolett-Klängen von Cello und Klavier auch eine Art himmlischer Regenbogenklang.

In der zweiten Romanze wird die enge Beziehung zwischen Clara und Robert Schumann, aber auch schon teilweise die Krankheit artikuliert, an die Holliger mit dem Flügelschlag erinnert. Wie ein langsamer und fluguntüchtiger Vogel soll Schumann am Ende über die Erde gehüpft sein, und dieser gebrochene Flügelschlag wird im Stück hörbar. Das Flügelschlagen ist aber auch ganz konkret gemeint, indem das Innere des Flügels in unterschiedlichster Weise geschlagen wird. Zusammen mit den Schlägen auf den Cello-Korpus entsteht zwischen den Instrumenten eine taktile und unmittelbar körperliche Verbindung. In dieser Romanze kommt es auch zur größten Verschmelzung der beiden Instrumente, die hier wirklich zu einem einzigen Superinstrument werden. Die dritte Romanze ist ganz in Schumanns ungestümem Gestus gehalten und repräsentiert quasi jene musikalische Welt, die ihm über die Krankheitsschübe immer wieder hinweghalf. Und die vierte Romanze ist die Triller-Romanze, in die Johannes Brahms als Schatten hineinkomponiert ist und die in der symbolischen Veraschung der Musik endet.

2007 sind die Folgen des zweiten Golf-Krieges immer noch groß, das Erdklima hat sich weiter erwärmt, der erste möglicherweise bewohnbare Exoplanet in 20 Lichtjahren Erdentfernung wurde entdeckt, und wenn es mit rechten Dingen zugegangen wäre, dann würden wir in diesem Jahr die Uraufführung von Schumanns Violinkonzert hören können. Unter der Bedingung, das Werk frühestens 100 Jahre später aufführen zu lassen, hatte Joseph Joachims Sohn Johannes 1907 die Handschriften des Violinkonzertes der Preußischen Staatbibliothek Berlin verkauft. Aber Schumanns Geist, der dem Spiritisten Christian Reimers 1880 leider nicht erschien, tauchte wenigstens 1933 fristgerecht bei zwei Nichten von Joseph Joachim, den Geigerinnen Jelly D'Áranyi und Adila Fachiri, in

einer spiritistischen Sitzung auf. Auch Joachims Geist ist dort erschienen, und beide Geister befürworteten die Aufführung des Konzertes. Jelly D'Arányi war eine der wichtigsten Geigerinnen des frühen 20. Jahrhunderts. Sie war eine Jugendfreundin Bartóks und die Widmungsträgerin von dessen 1. und 2. Sonate für Violine und Klavier. Auch Maurice Ravels *Tsigane* ist ihr gewidmet; eine Komposition, die maßgeblich inspiriert wurde von D'Arányis Improvisationskunst und ihrem ungarischen Stil.

Die Uraufführung von Schumanns Violinkonzert sollte eigentlich in New York stattfinden, wo sie durch Yehudi Menuhin unter Leitung von Sir John Barbirolli verantwortet worden wäre. Goebbels hatte von diesen Plänen erfahren und überstürzt die Uraufführung in Berlin organisiert, um ein paar Tage vor dem New Yorker Konzert jenes Violinkonzert in Deutschland zu zeigen, das, so hoffte er, das beliebte Violinkonzert des Juden Felix Mendelssohn verdrängen sollte. So kam es im Juli 1937 an einer nationalsozialistischen Feier zur Uraufführung des Schumann-Konzertes, in der Fassung von Georg Schünemann und Paul Hindemith durch den Geiger Georg Kulenkampff unter der Leitung des nationalsozialistischen Erfolgsdirigenten Karl Böhm.

Ob einer solchen rassenpolitischen und auf die Verunglimpfung und Verdrängung von Mendelssohn gerichteten Uraufführung wurde in der Folge eines der wichtigsten Violinkonzerte der Musikgeschichte als nationalsozialistischer Propagandacoup verdächtigt und lange Zeit unterschätzt.

Der Eingriff der Geister Schumann und Joachim gegen die Verfügung von Johannes Joachim hat also nicht nur Positives bewirkt, und eine Uraufführung des Violinkonzertes im Jahre 2007 wäre wohl auf größeres Verständnis gestoßen. Schade bleibt es indessen, daß der Geist Schumann inzwischen so verstummt ist und in keinem Zirkel etwas zu den Cello-Romanzen preisgegeben hat. Vielleicht wird er von den Geistern von Clara Schumann und Johannes Brahms daran gehindert. Heinz Holligers *Romancendres* werden nicht helfen, die beiden gnädiger zu stimmen. So müssen wir auch hier alle unsere spiritistischen Ambitionen auf den Geist Reimers konzentrieren, der hoffentlich aus seinem australischen Himmel bald mal in einem spiritistischen Zirkel aufkreuzt und den Aufenthaltsort des ihm von Schumann zugeeigneten Manuskriptes bekannt gibt.

Inhalt

Vorwort 7

Daniel Leech-Wilkinson Early recorded violin playing: evidence for what? 9

Marianne Rônez Pierre Baillot, ein Geiger an der Schwelle zum 19. Jahrhundert.
Ein Vergleich seiner Violinschulen von 1803 und 1835 23

Rudolf Hopfner Nicolaus von Sawicki – Paganinis Geigenbauer in Wien 58

Robin Stowell Henryk Wieniawski: »the true successor« of Nicolò Paganini?
A comparative assessment of the two virtuosos with
particular reference to their caprices 70

Heinz Rellstab und Anselm Gerhard »Möglichst zugleicherklingend« – »trotz
unsäglicher Mühe«. Kontroversen um das Akkordspiel auf
der Geige im langen 19. Jahrhundert 91

Beatrix Borchard Programmgestaltung und Imagebildung als Teil
der Aufführungspraxis: Joseph Joachim 106

Renato Meucci Changes in the role of the leader
in 19th-century Italian orchestras 122

Claudio Bacciagaluppi Die »Pflicht« des Cellisten und der
Generalbaß in der Romantik 138

Lucio A. Carbone Fernando Sor and the Panormos: an overview of
the development of the guitar in the 19th century 156

Roman Brotbeck Aschenmusik. Heinz Holligers Re-Dekonstruktion von
Robert Schumanns Romanzen für Violoncello und Klavier 167

Namen-, Werk- und Ortsregister 183

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 192

SPIELPRAXIS DER SAITENINSTRUMENTE
IN DER ROMANTIK • Bericht des Symposiums
in Bern, 18.–19. November 2006 • Herausgegeben
von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck
und Anselm Gerhard

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 3



Dieses Buch ist im Mai 2011 in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf *Alster Werkdruck*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier aus dem Sortiment der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Fadenheftung und Bindung besorgte die Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2011. Printed in Germany. I S B N 978-3-931264-83-3